

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

teatrikunsti õppekava

Elar Vahter

LAVASTUSE „100 M MORE“ TEKSTILOOME

Lõputöö

Juhendaja: Ott Karulin, PhD

Kaitsmisele lubatud

(juhendaja allkiri)

VILJANDI 2019

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. MIS ON BRIKOLAAŽ JA KES ON BRIKOLÖÖR.....	5
2. KOGEMUS LAVASTAJANA	7
3. DIPLOMILAVASTUSE IDEE.....	9
4. KOHTUMINE DRAMATURGIGA.....	11
4.1 Dramatiseeringu iseloom	11
5. PROOVIPROTSESSI JÄLGIMINE, EMPIIRILINE KOGEMUS JA ANALÜÜS	13
5.1 A-teksti ehk põhiloo valmimine.....	14
5.2 C-tekstid olid iseseisvad ja ei olnud sõltuvas loogikas A-teksti sündmustega ehk C-tekstide valmimise I etapp	17
5.3 Miks esialgne kindel C-tekstide jada ei töötanud ja miks ma selle „pea peale pöörasin“	18
5.4 C-tekstidest tekkinud „karussell“, valmimise II etapp	20
5.5 Refraäni ehk B0- tekstide areng lavastusprotsessis.....	24
5.6 Kujutluspiltide ehk D-tekstide areng lavastusprotsessis	25
5.8 Teksti tervikstruktuuri muutused lavastusprotsessis	27
6. JÄRELDUSED	28
KOKKUVÕTE.....	31
KASUTATUD KIRJANDUS	33
SUMMARY	34
LISAD	36
Lisa 1. A, B, C ja D-teksti märgistuse täpsustused, tegelaste nimekiri	36
Lisa 2. Muutused struktuuris.....	41
Lisa 3. Muutuste põhjused	42

SISSEJUHATUS

Jälgides kõrvaltvaatajana iseenda arengut nelja aasta jooksul lavastaja erialal, siis on esile kerkinud mulle teadmata tendents, et minul, kui lavastajal, on äärmiselt keeruline leida materjali, mida lavale tuua tahaksin ja üsna tihti ei leiagi mingit konkreetset teost. Mistõttu on mul sageli raske näha ennast, kui lavastajat, sest kui ühel õigel lavastajal on lavastajaportfell, kus sees on talle personaalselt olulised materjalid, siinkohal pean silmas näidendeid, novelle, lühijutte, romaane, mis tekitavad vastukaja nii neis endis kui ka vaatajais. Mul sellist portfelli ei ole, olgugi, et ma tean, et ühel tõsiseltvõetaval lavastajal peab taoline tööriist olema, sest kuidas ta siis lavastada saab, kui tal ei ole materjali mida lavastada, seda öeldi meile koolis juba esimesel aastal, praegu käib neljas aasta ja olukord on endiselt sama. Ometigi olen ma kõik oma lavastaja eriala eksamid läbinud positiivse tulemusega. Erialasest huvist lähtuvalt võiks küsida, kuidas ma olen sooritanud oma eksamid ja olen tegemas oma esimest lavastust professionaalses teatris, kui mul ei ole materjale mida lavastada? Minu diplomilavastuses „100 M MORE“ on seis sarnane, et otsest alusmaterjali pole leidnud, aga kindel mõte ja soov on teha. Töö juhendajaga jõudsimel seisukohale, kus tundus kõige huvitavam ja kasulikum uurida, kuidas mina lavastajana, teksti loon? Vaadates minu eelnevaid töid teatrilavastajana, võiks antud olukorrast tingituna esitada küsimuse, kas mul on mingi kindel minule omane meetod, kuidas lavastustekste luua? Kas mul on mingi kindel, mulle teadmata süsteem või on minu puhul tegemist brikolööriga ehk ma teen brikolaaži? Mil määral kasutan ma lavastajana brikolaaži? Töö võtab luubi alla nimetatud diplomilavastuse teksti struktuurides toimvad muutused, mille fikseerin tabelites kronoloogilises järjekorras, vastavalt prooviperioodi kulule. Töö koosneb kuuest peatükist, kus kirjutan, mis on brikolaaž ja kes on brikolöör, oma kogemusest lavastajana, kuidas jõudsin oma diplomilavastuse ideeni, kohtumisest dramaturgiga, dramatiseeringu iseloomust. Kirjeldan prooviprotsessi süsteemsel jälgimisel täheldatud märkusi ning tekstimuutusi. Kirjeldan prooviprotsessi empiirilist kogemust ja analüüsi, kuidas valmis A tekst ehk põhilugu ja C teksti ehk öö kujutus. Lähemalt kirjutan esimesest C tekstide jadast, mis oli valmis juba prooviperioodi eel ja teise C-tekstide jada tekkimist, sest seda võib

pidada üheks selgemini eristatavaks etapiks teksti muutumisel. (vt lisa 2, 3) Seletan lahti, kuidas erinevad tekstitasandid ei omanud algselt omavahelist seost, ning olid ettevalmistatud ideeliselt iseseisvatena. Kirjeldan lähemalt esimest suuremat muutust ja uue kindlama C-tekstirea teket ning analüüsin põhjust, miks ma selle pea peale pöörasin. Kirjeldan, miks tekkis prooviperioodi viimasel kolmandikul C-tekstide „karussell“. Kirjutan lahti refrääni ehk B0- tekstide arengu ja muutuste põhjused ning kujutluspiltide, ehk D- tasandi tekstide arengu lavastusprotsessi jooksul. Lisaks märgin ära kõik teksti tervikstruktuuris toimunud muutuste kombinatsioonid lavastusprotsessis.

Täna juhendajat doktor Ott Karulini, kes tegi antud lõputöö valmimise võimalikuks.

1. MIS ON BRIKOLAAŽ JA KES ON BRIKOLÖÖR

Sõna *bricolage* on Prantsuse algupärane sõna, mis tähendab käepärastest või parajasti saadaval vahenditest (kunsti)teose valmistamist, aga ka selle loomeprotsessi tulemust. Kindla otstarbega asjad saavad brikolaaži käigus teise funktsiooni ja tähenduse. Antropoloogiaklassik Claude Lévi-Strauss on kasutanud seda mõistet oma müüdiuuringuis, kõneldes brikolaažist kui mütopoeetika võttest. (Levi-Strauss, 2001)

Jacques Derrida refereerib seda käsitlust ühes oma krestomaatilises artiklis järgmiselt: „Brikolöör on see, ütleb Lévi-Strauss, kes kasutab käepäraseid vahendeid, s.t instrumente, mida ta käeulatuses ümberringi leiab, mis on seal juba olemas, mis pole mõeldud spetsiaalselt selle töö jaoks, milleks tuleb neid instrumente nüüd katse ja eksituse teel sobitada; kõhklemata, kui osutub vajalikuks neid teiste vastu ümber vahetada või proovida mitmekaupaga korraga, isegi kui neil on heterogeenne vorm või päritolu jne”. (Akadeemia 7, 1991)

Laias laastus on võimalik eristada kaht tüüpi lavastajaid, kellest üks, demiurg, sünnitab lavastuse ja sureb näitlejates, teine brikolöör, aga kannab kokku ja meisterdab. Sealjuures iseloomustab brikolööri tihti lapselik katsetamisjulgus, justkui tegutseks ta reegliteta maailmas, kus kõik on võimalik ja lubatud. Demiurgi suhtumine kunsti ja loomisse on romantilisem, aupaklikum, ebausklikum — see on nagu aukartus elu ees. Tema töömeetodid on üldjuhul üsna traditsioonikindlad, eesmärgiks mingi teksti (enamasti tervikliku) ülekanne, kohandamine, tõlkimine terviklikuks lavateoseks, nii et säiliks kirjanuste olemuslikud omadused. (Saro, 2013)

Saro (2013) on lugenud brikolööri töövahenditeks järgmisi tegutsemisviise või erinevate meetodite kombineerimist nagu:

- ümberkirjutus mistahes tekstist
- intertekstuaalsus ehk kombineerides stilistiliselt erinevaid tekste ja autoreid
- kirjutavad tihti uue teksti, mis võib omastada kummaline vormi

- multimeediumlikkus ehk kohtame tihti vahendatud reaalsust erimeediumite vahendusel, olgu selleks siis pildid, videod või mistahes muud installatsioonid
- eklektika või temaatiline/stilistiline heterogeensus, mis tuleneb erinevatel interasjaoludel, sest tihti kombineeritakse väga ebaloogilisi intermeedume omavahel kokku
- rühmatöö või kollektiivne leiutamine, kus lavastaja võtab näitlejat võrdse partnerina ja tema loomingut ühe osana lavastuse loomingust
- improvisatsioon olgu lavastuse teksti, liikumise, heli, valguse või muu kunstilise elemendi ehitamine.

Mis näitab, et brikolöör kasutab paljusid erinevaid vahendid, nii et tulemuseks oleks isikupärane, võimalikult huvitava vormi ja rikka teatrikeelega lavastus. (Saro, 2013)

Brikolaažiga omistab tekst ka mitmetähenduslikkuse, mis on teatrikontekstis ja lavastajtööriistana ülimalt tugev vahend tegemaks kõrgetasemelist kunsti. Kunstiteose loomine tähistab kvalitatiivselt uut etappi teksti struktuuri komplitseerumises. Paljukihiline ja semiootiliselt heterogeenne tekst, mis on võimeline keeruliselt suhestuma nii teda ümbritseva kultuurikonteksti kui ka lugeja-auditooriumiga, lakkab olemast adressandilt adressaadile suunatud elementaarne teade. Struktuuri komplitseerumise selles staadiumis ilmnevad tekstil intellektuaalse konstruktsiooni omadused: ta mitte ainult ei anna edasi temasse väljastpoolt pandud informatsiooni, vaid ka transformeerib teateid ning töötab välja uusi. (Lotman, 1990)

2. KOGEMUS LAVASTAJANA

Esimese kursuse esimese semestri lavastaja eksamiülesanne oli lavastada vabalt valitud „lemmik“ kriminaaljutt. Mulle kriminaaljuttud ei meeldi, aga see pole käesoleva töö kontekstis oluline. Lugesin mõned kogumikud kaanest-kaaneni läbi, aga ei leidnud ühtegi, mis mulle päriselt meeldiks, või mis tekitaks tugevat soovi seda lavastada, mis on minu jaoks oluline. Ma sain soovitusel kaudu ühe kriminaalloo, mis oli täitsa aktsepteeritava sisuga, võimalik, et sellepärast, et eksam lähenes. Ma dramatiseerisin selle ja hakkasin lavastama. Selle käigus kirjutasin ühele tegelasele poole A4 pikkuse monoloogi, mille ise välja mõtlesin ning samuti kirjutasin loole uue lõpu, et see oleks kuidagigi oluline minu jaoks. Esimese aasta teine semester oli mingis mõttes erandlik, sest lavastajatudengid said ülesandeks ei rohkem ega vähem kui Mihhail Bulgakovi „Meister ja Margarita“, mis mulle väga meeldis enne teatrikooli ja meeldib siiani, aga huvitaval kombel otsustasin ma taaskord teksti muuta, tõsta ümber tekstide järjekorda, lisades omi mõtteid, tehes sellest hoopis teistsuguse loo, kui klassikaline „Meister ja Margarita“. Lisasin sinna kujutluspilte kommunistlikest valimistest, „Nu Pagadist“, Stalinist, Putinist ja Medvedevist, üritades teha sellest midagi üldinimlikumat ja päevakajalisemat, kui lihtsalt toredat fantaasiarikast lugu. Tähelepanuväärne on tõik, et hoolimata sellest, et materjal pakkus mulle huvi, ei otsustanud ma siiski otseselt selle kasuks. Teise kursuse esimesel semestril saime ülesandeks Eduard Vilde „Vigased pruudid“, kusjuures nimetatud teos anti meile juba kevadel teada. Ma mõtlesin selle peale terve suve, aga ei tulnud ühtki mõtet pähe. Võin käe südamele panna ja öelda, et tänapäeva kontekstis see materjal üksi ei kõneta mind, kui positiivsetest külgedest rääkida, siis tore pealkiri on tal küll. See oli kindlasti Kalju Komissarovi teadlik valik, et anda midagi sellist, kus ei ole midagi lavastamisväärset sees, nii et lõpp-kokkuvõttes müts maha tema ees. Hakkasin intuiitiivselt lugema kõiki tema teisi jutustusi, lootes, et ehk annab midagi kuidagi ühendada, aga otsingud möödusid tulutult. Edasi otsustasin lugeda tema autobiograafiat ning tema elulugu põhjalikumalt, selgus, et tegu oli napsi-, nalja- ja naistemehega, kellele oli väga palju pruute. Tekkisid esimesed seosed, mida võiks ühendada, lisaks alustasin Dante Alighieri „Jumalik komöödiat“, mida ma polnud varem lugenud, kuid

olin palju kuulnud ja kuna nimi tundus intrigeeriv ja viitega komöödiale, lootsin, et võin sealt midagi leida ja kui ei leia, siis ehk saan targemaks. Sain sealt oma loo mõtestamiseks 64 salmi, millest umbes 20 läksid hiljem kärpesse, aga sain sealt inspiratsiooni ja mõtlesin sellest tulenevalt välja seitse lisategelast, kelle provokatsioonidel kogu lugu aset leidis. Lisaks viimati mainitule, lisasin sinna ka katkendid Mart Kivastiku näidendist „Kivist külalised“ ja ühe armastuskirja Marie Underiga. Vigaste pruutide põhiloo esitasin tantsulavastusena ja ilma tekstita, mis sobis hästi minu kontseptsiooniga. Nendest materjalidest koorus välja minu lavastus „Pühalikud ihuhäädad“ Eduard Vilde „Vigaste pruutide“ ainetel. Teise kursuse teisel semestril saime ülesandeks lavastada üks lastelavastus, selle otsimine ja valimine oli suur pingutus, aga minu südame võitis aegunud Heljo Männi lastenäidend „Töntsä-Täntsä“, mille dialooge ma ka ümber kirjutasin ja lisasin uut teksti juurde ning Heljo Männi kirjutatud lasteluuletusi. Sellega minu kooliaegne lavastajakarjäär piirdubki. (Vahter, 2015-2017)

3. DIPLOMILAVASTUSE IDEE

Olles eelnevalt lõpetanud Eesti Mereakadeemia vahiohvitserina, tekkis soov teha mereteemaline lavastus. Üks esimesi meretemaatikaga seotud näidend, mida ma teatrikoolis lugesin, oli Julius Oengu „Üle Atlandi“, mis mulle märkimisväärselt muljet ei jätnud (see oli esimese ja teise aasta vahel). Minusse jäi kahtlus, et ehk ma ei mõistnud materjali piisavalt hästi ning lugesin kolmanda aasta lõpus nimetatud teost veelkord kaks korda, enne kui lõplikult loobusin. Paralleelselt olin lisaks lugenud Lembit Uustulndi mereteemalisi elulooaamatuid ja Herman Sergo jutustusi ja romaane, mis olid väga põnevad, aga soov leida asjakohast materjali, mida teatrilaval ette kanda - jäi rahuldamata. Ilmselt seetõttu, et kõik need mereteemalised materjalid, nii eesti kui ka välisautorite omad, mis ma läbi töötasin, ei rääkinud mere ja inimese vahelisest suhtest, vaid kirjeldasid lõbusat, vahel vähem lõbusat rannaelu eri maailmapaigus. Resümeerides saadud kogemust, et ükski meretemaatikat käsitlev teos mulle ei sobi, oli küllaltki frustreeriv. Paralleelselt jäi mind saatma mõte, et küllap on viga minus, et olen lihtsalt liiga pirtsakas ja ei tea ise ka, mida ma lavastada tahan.

Protsessi alguse peale mõeldes, oli ilmselt üks positiivsemaid sündmusi, mis minuga juhtus, et otsustasin, et mul pole teksti vaja ja mitte sellepärast, et oleksin kuidagi arrogantselt loetud materjalidesse suhtunud. Mõistsin, et minu enda ettekujutus merest, lapsepõlves kogetud emotsionaalsed mälopildid Nasva asulast, Sõrve säärest ja minu põhilisest kalapüügi paigast Undva külast, mis on palju kajastust leidnud erinevate eesti kirjanike loomingus, ja lisades siia minu üürikese meremehe karjääri, veidi üle kahe aasta, millest pikim järjest veedetud aeg merel on olnud kuus kuud, on hoopis teistsugune. Kokkuvõtvalt sain aru, et tõenäoliselt hakkab tegema lavastust, mille algimpulsiks on üks emotsionaalne seisund, minu jaoks väga konkreetne tunne ja mida olen elus tihti kogenud ja mida loodetavasti kõik teised inimesed ka tunnevad. Sentimentaalsel skaalal on tunne väga selge ja sõnadesse panduna väga udune, ma oskan seda kirjeldada, aga mitte sõnadesse panna – lavastuse kontekstis olen pannud ideele hellitava hüüdnime „Kohtumised kolmandas ruumis“ ja antud töö kontekstis tundub edasine lahtiseletus ebavajalik. Edaspidine materjalide lugemine läks tänu selgele ideele

oluliselt lihtsamaks, kuna ma ei otsinud enam konkreetset näidendit, roomani, jutustust või muud taolist. Otsisin mõtteid ja ideid, mida saaksin oma põhiidee kontekstis ära kasutada, kas siis olemasolevat ideed rõhutades või seda laiendades ning muutes selle väljendusvõimalusi mitmekesisemaks.

Võtsin kohe ette kogu Juhan Smuuli biograafia ja proovisin seda värske eelarvamustevaba pilguga läbi töötada. Laiemas plaanis õnnestus mul see, kuigi pean möönma, et üksikud erandid välja arvata, siis loetud teosed ei kõnetanud mind, küll aga sain ligemale paarkümmend mõtet, mis assotseerusid üsnagi täpselt minu lavatus ideega. Tunnistasin selle strateegia heaks ja jätkasin sama taktikaga, lugedes uusi ning juba loetud materjale veelkord üle ning juhtuski, et pea igast teisest loetud üllitisest sain vähemalt ühe mõtte, mis sobis ka minu kavandatud kontseptsiooni. Lisaks mõtlesin ise kujutluspilte välja, mis minu jaoks võiksid lavalt vaadatuna imposantsed välja näha, mida võiks kindlasti katsetada. Neid kujutluspilte sai enne prooviperioodi algust kokku 188, millest sorteerisin omakorda välja 73, mida oli plaanis proovisaalis katsetada. Ideed valmis, otsustasin, et kui tekst tuleb, siis improvisatoorselt või ei tule üldse või tegeleme üksikute tekstidega eraldi.

4. KOHTUMINE DRAMATURGIGA

Neljanda aasta keskpaigas, kui mul oli juba suhteliselt suur hulk mõtteid ja kujutluspilte, mõtlesin, et võibolla oleks mul dramaturgi vaja, kes oskaks veidi kainema pilguga minu kontseptsiooni hinnata. Viisin plaani ellu ja sain endale dramaturgiks Sven Karja, kellega meil oli kohtumine ja kellele tundus nimetatud teema ja kontseptsioon väga põnev. Otsustasime, et jätkame materjalide otsimist, ja oleks positiivne, kui leiaksime mingi ühendava loo, mis on kergemini jälgitav, kui minu poolt välja pakutud kujutluspildid ja mõttekatked. Nõustusime mõlemad, et säärane otsing tuleb kindlasti kasuks, hoolimata sellest, kas leiame või mitte. Töö iseloom oli, et kui dramaturg leidis mõne uue huvitava mereteemalise jutu, novelli, romaani või näidendi saatis ta selle koheselt mulle ja vastupidi. Töötasime läbi ligi 60 erinevat materjali, millest 31 jõudis otseselt dramatiseeringusse, või millest dramatiseering oli rohkemal või vähesemal määral inspireeritud. Teiste hulgas leidsime ka sobiva novelli ühendamiseks kogu lavastust, milleks sai Läti kirjandusklassiku Rudolfs Blaumanise „Surma varjus“, kus oli üllatavalt palju seoseid minu n.ö tunnetusliku ideega. Otsustasin üsna kindlalt novelli kasuks. Edasi töötasime dramatiseeringu skeemiga ja mõtlesime, kuidas see võiks välja näha.

4.1 Dramatiseeringu iseloom

Esimene põhiküsimus oli, kas teha novelli dramatiseering ühes või mitmes päevas, ja kas järgida originaalloo sisu või üritada kirjutada, mingi täiesti uus oma variant. Otsustasin, et proovime kirjutada, midagi uut ja sinna lisada väljavalitud tekstide mõtteid. Minu poolne valik langes seitsme päeva ja seitsme öö kasuks, lisaks teadsin juba, et soovin tekitada tegelastele mingi kindla öörutiini, mida kõik tegelased peavad tegema. Arutasime dramaturgiga korduvalt läbi, et ta kirjutab põhiloo tekstiliselt valmis, kuid plaanin seda siiski lavastada ilma tekstita ja tegevuslikult. Sama kehtis ka niinimetatud öörutiini osaga, milles

ma ei olnud nii kindel, et see ilma tekstita tuleb, kuid nägin kujutluspiltides pigem tegelaste füüsilist liikumist, kui nende vahelist verbaalselt infovahetust, aga kindluse mõttes valmis tekst ka nendele osadele. Arutasime dramaturgiga, mis teemasid ja mõtteid loosse põimida, ja lavastajana võin öelda, ilmselt kaldusin oma põhiideest eemale, kuna aruteludes kerkis üles väga palju huvitavaid teemasid, mida võiks käsitleda, ja mis tol hetkel tundusid väga põnevad. Mida aeg edasi, seda enam sain aru, et põhilugu liigub veidi vales suunas. Tol hetkel tundus mulle, et olen lihtsalt liiga kriitiline ja peaksin rohkem mõtlema lavastuse peale, mitte niivõrd teksti peale, sest uskusin, et ma nii kui nii ei kasuta lavastuse teksti, vaid teksti sees olevaid sündmusi. Arendasime dramaturgiga teksti edasi, see hakkas mulle juba täitsa meeldima. Valisin välja 31-st öötekstid 7, lisaks valisin tagavaraks veel seitse, ehk 31-st tekstist jäi sõelale koos Blaumanisega veel 14 teksti ja 73 kujutluspilti. Seega oli lavastuse skeem prooviperioodiks valmis.(vaata lisa 1)

5. PROOVIPROTSESSI JÄLGIMINE, EMPIIRILINE KOGEMUS JA ANALÜÜS

Paralleelselt töötasime juhendajaga välja süsteemi, kuidas võimalikult täpselt teksti makrotasandil asetleidvaid muutusi kaardistada ning fikseerida tabelitesse. (vt lisa 2, 3) Väiksemate muudatuste uurimine ei ole antud töö kontekstis võimalik, kuna muutuste arv erinevate tekstiosade sees on märkimisväärselt mahukam, kui seda antud töö formaat lubab. Jagasime tekstid struktuuriliselt kolme kategooriasse (vt lisa 1), A-tekstid ehk põhilugu ja intermeediumid B-tekstid ehk öörutiin, C-tekstid ehk öökujutlused, lisaks jätsime ruumi D-tekstidele ehk minu enda väljamõeldud kujutluspildid ning E-tekstid ehk võimalikud improvisatoorsed katsetused, mis võivad fikseeruda ja kasutust leida. Makrotasandil asetleidvate muutuste all mõtlen, mistahes tekstikategooriast loobumist (täielikult loobumine), asendamist (asendamine uue teksti vastu), lisamist (täiesti uue teksti lisamine struktuuri), ümbertöstmist (olemasolevate tekstide lineaarse järjekorra muutmise).

Prooviprotsessi eel on lavastajana minu hüpoteetiline ennustus, et A-tekstides tuleb kõige rohkem muutusi ning esialgne plaan on neid verbaalselt mitte esitada, sest dramatiseeringut lugedes tundub seal olevat väga palju „müra“, mis võib lavastuse põhiideed sihikul hoides probleemiks muutuda. Võimalik, et mingitest päevadest peab ka loobuma, kui põhiloo sündmused jäävad liiga nõrgaks. B-tekste ei taha samuti sõnaliselt väljendada, vaid tahan leida tekstidele mingi abstraktsema füüsilise väljenduse, millega kaasneks laiem infoväli, kuid kindlasti katsetan enne otsustamist ka tekstilist versiooni. C-tekstidega tundub olukord kõige kindlam, mul on ideeliselt kõige tugevamad tekstid välja valitud ja loogilisse järjekorda pandud, lisaks on veel tugevaid tekste varuks, kui mingi tekstiasetus juhtub olema ebasobiv, siis usun, et see probleem saab kiiresti lahenduse. Hetkel ei oska kindlalt väita, kas ja kui palju C-tekstides verbaalset väljendust kasutan, kuigi millegipärast arvan, et kasutan enamikes või ei kasuta üldse.

Leidsime juhendajaga, et oluline on vastata küsimustele: Mis ja miks muutus, mis tingis muutused ja mis ajal need muutused juhtusid suhtes prooviprotsessiga?

Esimene proov toimus 17. märtsil ning otsustasime juhendajaga, et kõige mõistlikum oleks teha iga nelja proovi tagant, tabelitesse (vt lisa 2, 3), mis on spetsiaalselt selle protsessi jaoks tehtud, et ülestähendusi teha. Märkmeid otsustasin täita iga nelja proovi tagant, kus üks proov tähendab 3-4 tundi ja kui toimub kaks proovi päevas, siistuleb iga kahe päeva tagant märkmeid üles tähendada. Prooviprotsess oli küllaltki variaabel respektiivselt neljandale aastale teatrikoolis, millest tulenevalt oli tabelitesse sissekanded ebakorrapärase rütmiga.

5.1 A-teksti ehk põhiloo valmimine

Dramatiseeringu algimpulsiks oli leida lugu, nii öelda „punane niit“, mis oleks hästi jälgitav ning hoiaks öötekste ja kujutluspilte, olenemata nende eriilmelisest sisust, ühtse tervikuna koos. Dramatiseering on inspireeritud Blaumanise novellist „Surma varjus“. Teksti kirjutades genereerisime dramaturgiga kõikvõimalikke mõtteid, alustades selle loo ajalisest määratlusest, et kas see võiks olla mingis kindlas ajas või pigem ajatu. Kas tegelased peaksid olema ühe vanuselised või on erinevas eas. Kas näitlejad esinevad oma nimedega või on neil kindlad tegelaste nimed. Kas tekitame soolisi erinevusi, kas on mehed või naised või hoopis sootud. Tegelikult oli meil dramaturgiga kõik üsna detailselt läbi arutatud. Otsustasime, et tegelased tulevad enam-vähem üheeaalised, pigem siis nooremad. Samuti leidsime, see küll muutus korduvalt, et lugu peaks olema pigem ajatu, aga pigem siiski kuskil vanemas ajas. Mis esialgses versioonis võibolla nii hästi välja ei tulnud, sest dramatiseering sisaldas läbi ühe tegelase suurte teadmiste väga palju erinevaid aastaarve, millest tulenevalt tekkis siiski küsimus, mis aastal nad ise elavad. Hiljem selgus, et üheeaalisus ei olnud hea valik, sest see vähendas tegelaste omavahelist erinevust liialt palju ning neil kadus oma nägu ja kogu loole tuli mingi naljakas noorteka maitse juurde, seda rõhutas muidugi ka kohati esile kerkinud kaasaegne kõnepruuk, mis lahjendas originaalloo väärtuse praktiliselt olematuks. Nende sõnavõttud mõjusid, kuidagi kerglaselt ja situatsioonist üleolevana, mis loo jutustamise konteksti arvesse võttes tundus ebahuvitav. Kaduma oli läinud ka kalade söömise konflikt, mis küll asendus teatavat liiki valimiskampaaniaga, aga loo konteksti arvestades, tundus ebaloogiline, et üks tegelane otsustab esimesel päeval, et tahab olla jäälahmaka juht ja valitseja. Üks tegelastest arvas, et öösel vahisseisimine on väga hea tegevus, sest füüsiline koormus aitab sooja saada, väites isegigi, et päästepaadis peaks ainult istuma ja nii hakkaks külm. Mõni unistas veel pidžaamast, mõni vingus lihtsalt seetõttu, et ei olnud voodilinu

kaasa võtnud. Grüntali tegelane oli alguses üles ehitatud selle peale, et ta omas väga palju faktiteadmisi, mis tundus esialgu päris tore dramaturgiline võte, et vaataja saab mingit kasulikku informatsiooni, mis on valideeriv ka päriselu kontekstis. Lavastuslikust vaatepunktist muutus see infoväli sisutuks, sest ta ei omandanud lavastuse ideelises kontseptsioonis mingit selget kaart ja loogilist lõppu, mistõttu muutus pigem segavaks faktoriks. Mõned tegelased rääkisid aegajalt ülimalt positiivset teksti, et oleme ikka rõõmsad, et pole mingit õnnetust juhtunudki, justkui oleks kõik ülimalt korras, et parem puhkame ja kogume jõudu. Söögitegemine muutus igapäeva oskas ja mõjus neljandal päeval nagu klassimat, kus kutsuti kõiki rõõmsalt einele, kutsudes teineteist hellitavalt sõpradeks ja laagrikaaslasteks ning kommenteerides jääpangal olemist kui täitsa mõnusat ettevõtmist. Muidugi kui Grüntali tegelane jõudis oma fakti teadmistega Clint Eastwoodini, pöördus kogu tegelase taust täiesti pea peale. Läbi sellise dramatiseeringu kadusid paljud sündmused, ja kõik suuremad päevade sündmused muutusid pigem argisteks, kui loo konteksti olulisteks, viimane tingis omakorda päevade sarnasuse ning dünaamika puudulikkuse, mis tekitas tunde nagu loos ei juhtukski midagi põnevat.

Mis mind originaalloo juures kõige enam köitis, oligi see arhailine kõneviis ja inimeste tunnete kirjeldused, milliseid ma polnud varem kohanud. Minu jaoks oligi kõige paeluvam „Surma varjus“ novelli traagika, mis muutus koomiliseks just seetõttu, et ta oli niivõrd tõsine, säilitades seejuures väga tugevad ja selged inimlikud aspektid. Tuues välja inimese halenaljakalt tõsise suhtumise elusse ning elamisse ja oskamatusse selle eluga midagi asjalikku peale hakata.

Igal juhul sai mulle juba teisel proovipäeval selgeks, miks dramatiseering mulle ei sobi, sest seal puuduvad algsed loo tunnusmärgid, mille põhjal me koos dramaturgiga selle loo üldse valisime. Pärast mida lasin dramaturgil teha originaalloost uue dramatiseeringu, mis sisaldaks kõiki suuremaid sündmusi ning Blaumanise veidraid inimtunnete kirjeldusi, sest vastasel juhul on võimatu seda teksti lavale tuua, olgu see siis tekstita või tekstiga, aga kui loo sündmused ei avalda tegelaste olekule suuremat efekti, siis lakkavad nad olemast sündmused. Millegi pärast lasin dramaturgil uue dramatiseeringu läbi jutustajate tegelaste kirjutada, kuna tegelesin ennustamisega, et kui ma otsustan siiski teksti kasutada, siis on minu kindel soov, et seal oleksid jutustaja tegelased, arvasin, et nii on loo jutustamine põnevam ja vaatajale atraktiivsem, kui tekivad tegelased, kes räägivad neile salajast infot loo tegelaste päristunnete kohta, mida tegelased ise kunagi välja ei ütleks.

Kolme-nelja päeva pärast valmis novelli dramatiseering, mille sündmustik vastas suhteliselt täpselt originaalloole. Väikesed erinevused olid vältimatud, kuna pärisloos oli 14 tegelast, meie vajasime aga ainult kaheksat tegelast ning lisakihi moodustasid jutustajate liinid ja nende võimalik areng loo vältel. Muuhulgas oli ära otsustanud, et tegelased peavad olema eri vanuses, sest see annab juba eos tegelastele mingi oma näo ja eristab neid teistes, sest põhiloos oli selgelt üks tegelane tunduvalt vanem kui kõik teised ja üks, kes oli selgelt kõige noorem, mis minu jaoks rikastas tegelaste olemust ja loo sisu tervikuna. Olin dramatiseeringuga rahul.

Paralleelselt tegelesin esimese variandi kärpimisega, millest läks maha umbes pool 33-st leheküljest jäi alles 15 lehekülge. Omades neid kahte varianti, otsustasin neist kokku kirjutada kolmanda variandi, sest see tundus kõige loogilisem variant, kuidas saada võimalikult rikkalik tekst. Sain lavastust peas ette kujutades üsna täpselt teksti komponeerida ja tekitada oma kujutluspildis teksti variatsioone, mis dramaturgiliselt võivad mõjuda pigem ebakõlana, aga lavastuslikult omistavad, kas taotluslikku absurdi või laiatähenduslikumat tähendust. Kolmandasse tekstiraamatusse tekkisid jutustaja tegelased, lisaks dramaturgilises mõttes ka „peategelased“, kelle omavahelisi suhteid veidi rohkem lahati. Lavastuslikult see nii ei mõju, kuna kõik tegelased on kogu aeg laval ja aktiivselt igas situatsioonis sees. Uus tekst ei järginud originaalloo süžeed, sest kui dramatiseeritud lugu kestab seitse päeva, siis originaallugu neli päeva. Välja arvatud algus ja lõpp, mis said originaallooga suhteliselt sarnased. Loo keskmises osas tõstsin väga paljude tegelaste tekste ümber, poolitasin neid, jagasin, kirjutasin ümber ja lisasin tekste, kõik eesmärgiga tekitada tegelastele mingi kindel iseloom ja soovid, mida ta antud loo kontekstis püüavad saavutada. Uue dramatiseeringuga tõusis esile originaalteksti vaim, mis lisas loole traagikat, süvendas tegelaste saamatust ning võimetust olukorraga toime tulla, mis mõjus väga positiivselt, ja minu, kui lavastaja jaoks, isegi ülimalt koomiliselt, sest tegelaste sõnavõtted, muutusid usutavateks ja ma hakkasin neile inimlikult kaasa elama, sest hoolimata kergest dramatiseeringust, rääkisid loo tegelased tunnetest, mida keskmine inimene igapäevaselt tunda võib, aga kellelegi rääkida ei julge.

Kõige suurem muutus, mis uues dramatiseeringus juhtus oli viies päev, mille ma täielikult välja vahetasin. Kui ülejäänud päevade põhisündmused jäid nii mitmeski mõttes paika pidavaks, siis viies päev läks sisuliselt kärpesse ja ma asendasin selle uue kahe lauselise päevaga, kus ei juhtunud, mitte midagi peale ootamise. See muudatus oli vajalik minu jaoks nii dramaturgilises kui ka lavastuslikus mõttes, sest kõik päevad ei tohiks olla sarnased, mida uus, viienda päeva variant, ka rõhutas, et loo tegelaste päevades ei juhtunudki midagi erilist,

peale ootamise, ja nii tõusis lavastuse dünaamika tugevamalt esile. Terviku mõttes dikteeris antud muudatus lavastuse tempo tõusu ning mõjus positiivselt ideelisele poolele kui ka lavastuslikule poolele.

Dramatiseeringu kokkukirjutamise ajal, suutsin ma teksti kiinduda, nii et olin juba minetanud A-tekstide ainult füüsilise väljenduse variandi, sest nüüd hakkas antud tekst väga tugevalt lavastuse algideega kokku sobituma. Ja põhimõtteliselt oli A-tekst leidnud 7 päeva vormi ja kuju, mis püsis teatavas mõttes lõpuni. Lõpueel tegin veel nii mitmeidki pisikärpeid, aga sisulises mõttes jäi kõik samaks, välja arvatud üks erand A7-tekstiga, kuhu lisasin umbes kümme päeva enne esietendust C13-teksti, milleks oli Khalil Gibrani „Seitse mina“, mis rääkis otseselt lavastuse algimpulsiks olnud tundekirjeldusest, mida sai otseselt võrrelda ühe konkreetse tegelase minadega, kes jäi lõpus jääpangale maha, ja ka kogu seltskonna minadega ning neid vallanud tunnetega. Lisandus õigustas end ja jõudis lõppeversioonis lavale.

5.2 C-tekstid olid iseseisvad ja ei olnud sõltuvas loogikas A-teksti sündmustega ehk C-tekstide valmimise I etapp

Esialgne järjekord oli kokku pandud A loo sündmustest sõltumata, sest järjekorda kokku pannes olid C-tekstid minu jaoks kõige olulisemad ja A tekst lihtsalt eeldatav vahend oluliste tekstide kokku köitmiseks. Järjekorra tingis, minu kui inimese, puht subjektiivne hinnang tekstide kaalule, kus juhtnööriks oli lühiproosa „Väike hobune“, mis pidi kindlasti C-tekstide jadas viimaseks jääma, kuna oli mulle ideeliselt väga oluline, sest nagu loos juhtub, et inimesed jäävad oma tegutsemisega hiljapeale, ning ei jõua teha seda, mis oli plaanis, sest elu ei oota. Nõnda koosnebki elu tihti saatuslikest hiljaksjäämistest. Lisaks julgen väita, et loo peategelane oli mere ääres käies pidevalt lavastuse algimpulsiks oleva tunde kütkeis. C-tekstide jada esimene tekst sai valitud samuti „Väikse hobuse“ järgi, sest mul oli idee, et algus ja lõpp võiksid olla pigem psühholoogilises realismis ning keskmised osad võiksid muutuda rohkem alateadvuslikeks ja unenäolistemaks kujutluspiltideks, nii tekiks lavastusele üldinimlik raam. Keskmine osa pidi olema rohkem nihestatud, sest mind juhtiv mõttekäik eeldas, et kui me süüvime iseendasse natuke pikemalt, siis omandavad kujutluspildid, tundmused ja üldine informatsioonihulk elust oluliselt suurema kõrvalekalde

reaalsest maailmatajust. Need pildid peaksid tähendama tundeid, mida inimesed igapäevaselt endast eemale lükkavad või alla neelavad, ilma, et neile suuremat tähelepanu pööravad, sest küsimused, mis seesmise mina poolt üles kerkivad, on tihti keerulised, ja inimene, kas ei oska, ei taha või hoopis pelgab neile vastata, kuna tulemus ei pruugi teda rahuldada ja seepärast on lihtsam neid igapäevaselt eirata. Selles kontseptsioonis olin ma enne prooviperioodi algust üsna veendunud ja uskusin, et antud teksti kategoorias ei tohiks märkimisväärseid muudatusi ning probleeme esile kerkida. Sellest hoolimata võtsin tagavaraks veel seitse teksti, mille ideeline väärtus oli samas kaalukategoorias kui väljavalitud tekstidel.

Tekkis esimene C-tekstide järjekord: C1; C2; C3; C4; C5; C6; C7 (vt lisa 2,3)

5.3 Miks esialgne kindel C-tekstide jada ei töötanud ja miks ma selle „pea peale pöörasin“

C- tekstidega proove alustades, avastasin, et minu väljavalitud C1 on küll väga tugev tekst, kuid liiga kirjanduslik, ja lavastuslikult ükski plaanis olnud skeemidest ei töötanud piisvalt hästi ning järjest enam sai selgeks, et see tekst ei saa jääda. Lugesdes on põnev, aga laval vaadates, kas siis minu oskamatusse pärast, või lihtsalt mõned tekstid ei sobigi teatrilavale toomiseks, sest antud lugu muutus laval täiesti mõttetuks, ja kui lugesin tundus uskumatult hea. Paradoksaalne olukord sundis mind esialgu esimese ja teise teksti omavahel ära vahetama. Andsin C1, enne lõplikku väljaviskamist, veel natuke aega seadistamiseks. Viimasest polnud väga kasu, sest kahe päeva pärast otsustasin ma veel kolm teksti välja vahetada, kuna sain aru, et mingid tagavaratekstid on ikkagi palju rikkalikuma sisuga ning sobivad olemasoleva struktuuri öökontseptsiooniga märgatavalt paremini.

C1 vahetasin C11 vastu.

C1- tekst oli väga tugev, aga selle peamiseks nõrkuseks oli väga väike sündmuste arv ja teksti kirjelduste füüsiliste väljenduste väljatöötamise tarbeks ei olnud ma valmis prooviaega kulutama. Sain aru, et mul on paremaid tekste, mille välja töötamise muster saab olla palju efektiivsem ja need pakuvad rohkem lavastuslikke väljendusvõimalusi. Mul olid eelnevalt välja arvestatud teatud tekstid, mis vajavad tugevat toetust läbi füüsilise liikumise, ja nende otsingud olid selleks hetkeks kestnud juba mõnda aega ilma positiivse tulemita ning pelgalt

monoloogina keeldusin ma seda teksti lavale toomast. Füüsilise väljenduse otsingud oleksid eeldanud veel lisa prooviaega, mida ma ei tahtnud ära anda. Monolooge oli kõiki tekste kokku arvestades juba 3, mis olid iga üks eraldi mahuliselt pea terve lehekülge pikad. Sellest tulenevalt leidsin, et vahel on tark oma esimesed kallimad hüljata ja teha midagi kasulikku kogukonnale.

C11. Franz Kafka lühijutt „Sireenide vaikimine“, mis räägib Odysseuse seiklustest maailmamere ja võitlustest Sireenidega. Ning sellest, et elus on mõnikord kasu ka puudulikest teadmistest ja lapsikuist vahendeist. Liigne mõtlemine võib saada saatuslikuks.

C6-e vahetasin C10 vastu, „Merekolli“ põhiprobleem tulenes tegelikult loo ülesehitusest. Tegemist oli küllaltki pika looga neli ja pool lehekülge, seega kõige pikem kõikidest C-tekstidest. Loo tegi põnevaks just lõpus asetleidev ootamatu kulminatsioon, mis omakorda töötas ainult läbi pika sissejuhatuse ja peategelase püüdega hirmust hoiduda. Kohe kui teksti kärpida, ei haara see jälgijat kaasa, vaid muutub lihtsaks ja seeläbi ebahuvitavaks ning lõpplahendus ei mõju enam üllatusena. Seetõttu ei tulnud loo kärpimine kõne alla, aga nii suure mahuga tekst omandab lavastuse tervikus olulise kaalu, mis peaks olema lavastuse põhiideed silmas pidades konkreetse tekstiga rohkemal määral seotud, mida ta minu hinnangul ei olnud. Määravaks sai loomulikult ka asjaolu, et antud teksti kasutades, oleks öö veninud pikemaks kui enamik A-tekste, mida ma ei soovinud, sest lavastajana tundus selline rütmimuutus liiga ebaloogiline ning põhilugu ähvardas oht seismajäämisest. C6 probleem sarnanes väga paljuski C1 probleemidele, et tekst on küll äärmiselt tugev, kuid laval ei suutnud ma seda enda jaoks „söödavasse“ vormi valada ja tagavara tekste üle lugedes, tekkis mul ühe tekstiga väga täpne side ja kontseptsioon, kuidas seda ette kanda ja lisaks haakus see väga tugevalt A-teksti põhisündmusega.

C10 Franz Kafka lühijutt „Öösel“, mis räägib maa peale sattunud inimestest, kes kujutvad endale ette, et elavad kindlates kodudes, kindlates majades, ja et seal on nad kaitstud kogu maailma külma eest, mis võib neile kahju teha.

C7 vahetasin C12 vastu, C7 probleem oli nüüd juba puht stilistiline dissonants, ta oli kõikidest tekstidest kõige argisem ja seega mõjus ebaloogiliselt ja pigem igavalt, sest ülejäänud tekstid olid minu peas juba suhteliselt fantaasiarikka vormi omandanud. Muidugi väikse hobuga tekkis sama pikkuse küsimus, kuigi viimases öös oleks saanud seda lubada, aga öötekstina ma seda enam ei näinud, selle jaoks oleks pidanud talle juurde kirjutama mingi müstilise fantaasiarikka sündmuse, mis ühendaks kõik lood omavahel ühtseks

tervikuks. Ja pikka teksti lõppu pannes tekkis kohe oht, et terviku lõpp võib venima jääda, mida ma soovinud ning selle tõestuseks ei olnud mul vaja seda eraldi proovida, vaid usaldas inimese oma sisehäält. Kusjuures ma ei loobunud „Väiksest hobusest“ lõplikult, vaid hoidsin seda kuni esietenduseni kasutamisevalmis, sest mul tiksus kuklas mõte, et sellest loost võiks tekitada lavastusele raami, kus kogu tegevus oleks toimunud jalutu peategelase peas, pärast seda kui ta on teada saanud, et naabritüdruk Hilka on surnud. Selle mõtte teostamiseks ei jätkunud aega ja ehk ei olnud vajadustki.

C12 Franz Kafka lühijutt „Mõistujuttudest“ mis räägib, sellest kuidas inimesed võiksid elada ja tarkade meeste sõnu mõista ning seeläbi argivaevast vabaks saada. Inimesed aga ei taha mõista, ja kui mõistavad, siis ikka valesti, sest tegu on ju mõistujuttudega. Antud tekst sidus väga ilusasti C-tekstide ideelise kontseptsiooni kokku ja võttis ära ka hirmu, et mingi tekst võiks mõjuda moraallugemisena.

Tekkis teine C-tekstide järjekord: C2; C11; C3; C5; C4; C10; C12 (vt lisa 2, 3)

5.4 C-tekstidest tekkinud „karussell“, valmimise II etapp

Lavastuse prooviprotsess oli ajalise logistika tõttu küllaltki komplitseeritud ning korduvalt tekkis olukordi, kus mingid näitlejad või koguni pool trupist peavad, kas isiklikel põhjustel või mõne etenduste pärast proovist puuduma. Mistõttu pidin tegema umbes nädalajagu individuaalseid proove, neid oleks nii või teisti pidanud tegema. Otsustasin olukorra keerulisust oma kasuks pöörata ja individuaalsed proovid sellesse perioodi ära jaotada, laias plaanis see mul ka õnnestus. Paaril päeval sai küll teha hommikuti ühisproove, aga valdavalt olid individuaalsed proovid, kus teiste seas töötasin eraldi ka kõikide C-tekstidega. Vahepealsed üksikud hommikused ühisproovid andsid mulle informatsiooni, et valitud tekstid peavad olema kindlate päevadega seotud, sest A-tekstis juhtunud sündmused või emotsionaalne tase viitasid mingitele konkreetsetele öödele ehk C-tekstidele, ja et esimesel ööl ei saa kohe luupainajaid nägema hakata, sest vastavat emotsionaalset kraadi pole loo tegelased veel saavutanud. Loogika ütles ka seda, et kui päevade intensiivsus ja sündmuste arv, liigub pigem kahanevas tempos, nii ajalise kestvuse kui sündmuste arvu poolest, siis C-tekstide iseloom peaks põhiloolle vastupidise loogikaga liikuma. See tähendab, et esimesed ööd peaksid olema just selgemad, lühemad ja realistlikumad, ja mida päev edasi, seda enam

hajuivad tegelaste tähelepanu ja meelelised võimed ning nad hakkavad rohkem ebamaiseid viirastusi ja unenägusid endale ettekujutama. Nii muutub lugu intensiivsemaks, tempokamaks ja ehitades seeläbi lavastuse kulminatsiooni läbi tegelaste vaimse murdumise. Mõistsin, et C-tekstide areng peab olema vastupidine A tekstide arengule, nii tekib huvitav dramaturgiline muutus kahe põhiliini omavahelises suhtes. Sellest tulenevalt sain aru, et C10 on esimeseks looks kõige sobivam, seda ka põhiloo konteksti ja tegelaste oleku kirjeldust arvesse võttes. Põhiloo teksti analüüsides tuleb välja, et esimesel ööl keegi tegelastest ei maganud ning seega pole põhjust sinna mingit meeletut viirastust üles ehitada. Ärkvel olemisele viitas ka tekst C10. Teise öösse tõstsingi C11, mis on oma olemuselt oluliselt tempokam, hirmutavam, ja põhiloo tegelaste seiskohalt väga aus tähelepanek, et kui lollilt võib surra ja samas kui lihtne võib olla pääsemine täiesti lootusetusest olukorrast. C11 õigustas ennast oma dramaturgilise ülesehituse poolest, kuna lavastuse tervik vajab tempotõusu, sest kolmanda päeva alguses on pikk monoloog, kus üks tegelane pihib oma väljapääsmatu olukorra kohta küsides, kuis võis see olla. Mis omastas sisulisele seosele põhilooga ka tehnilise vajaduse üldist tempot tõsta, et tekiks võimalus dünaamikaga mängida ja ehitada selle läbi intiimne keskkond pihtimiseks. C2 liikus selle tulemusena kolmandasse öösse, mis sobis oma intensiivsusega teise öösse ning haakus ka metafoorselt kolmanda päeva sündmustega, kus tegelased ei saa päriselt enam aru, kas nemad juhivad oma elu või teeb seda keegi kolmas. Nende moraal hakkas murduma, nad ei kannatanud enam teineteist välja ning mingil põhjusel oli üks tegelane justkui liidriohjad enda kätte haaranud ja ta ei kartnud ka vägivalda kasutada. C5 asendus C3 kuna neljas päev on natuke pikem kui kolmas, siis soovisin neljandasse öösse C3-teksti panna, kuna see on tempolt ja mängulaadilt kõige intensiivsem öö. Selleks hetkeks on veidi üle poole lavastusest mängitud ning uskusin, et see võib olla õige koht, kus „pedaal põhja vajutada.“ Lugu ise räägib jumalast ja jumalaks olemisest ja kujutlusest, kuidas jumalad elada võivad, lisaks haakus tekst ka viienda päeva olemusega, kus kõigis tekkis uus lootus, et küllap ikka mõni laev märkab nende hädamärki. Viimases hädas tuleb inimestele ikka jumal meelde. Viienda öö tekst C4 jäi samaks, sest puudus sisuline põhjendus selle muutmiseks, pigem sobis C-tekstide jadas hästi. Põhiloo sündmuse jälgides ei leidnud mingeid vastunäidustusi. Kuues öö ehk hallutsinatsioonide kulminatsioon, kuhu ma asetasin teksti C5, sest oma olemuselt tundus see kõige võrdväärsem ettekujutus hätta sattunud inimestest kellel on raske, aga kes on juba selle raskusega harjunud ning ei taha sellest kuidagi loobuda. Palju lihtsam on olla uppunud, kui üritada pinnale tõusta ja tunda taas hirmu uppumise ees. Seitsmendasse öösse jäi endiselt

tekst C12. Olen endiselt arvamisel, et see võtab kokku lavastuse, avardab lavastuse põhiideed ja võtab väga täpselt kokku kogu C- tekstide jada.

Tekkis kolmas C-tekstide järjekord: C10; C11; C2; C3; C4; C5; C12 (vt lisa 2, 3)

Mängisime olemasolevaid C ja A-tekstide jada korduvalt läbi, mille tulemusena jõudsin arusaamisele, et kuna esimeses A tekstis on küllaltki pikk kestvuselement, umbes 10-15 minutit, siis oleks lavastusele kasulik, kui esimene öö oleks tempokam, hakkasin lihtsalt kartma, et kui tuleb pikalt sama rütmiga asju, siis võib vaatajal päris kiiresti igav hakata. Nii otsustasin esimese öö teksti C10 ja C11 omavahel ära vahetada, et pärast esimest päeva toimuks kohe midagi erksat, kuigi sisuline sobivus polnud nii ideaalne, kui eelnenud järjekorrale, siis mingeid suuremaid dissonantse see esile ei toonid, ei põhiloo kontekstis ega ka ööde reas. Lisaks vahetasin ära neljanda ja kuuenda ööteksti, ehk siis tekst C5 tõusis neljandasse öösse ja C3 liikus kuuendasse öösse. Tekst C5 resoneeris väga hästi neljanda päeva sisuga, sest mõlema puhul kerkis esile kõige tugevamini füüsiline ja vaimne kannatamine ja aja venivus ning selle kannatusega leppimine, äärmuslikumal juhul sellesse armumine. C3 liikus kuuendasse öösse, nagu mainisin, on tegemist kõige tempokama ööga ja mingis mõttes esindab ka helilist kulminatsiooni ning kogu lavastuse tempo haripunkti. Siis tundus väga õige antud teksti katsetada just eelviimases öös, millele järgneb viimane pikem monoloog, mis mingis mõttes võtab kokku ka äsja aset leidnud öö sündmused ja tekitab sellega sissejuhatuse lõpetamiseks. Ülejäänud kolm C– teksti ei muutnud oma asukohta, sest minu hinnangul tundus teksti positsioneerimine lootustandev.

Tekkis neljas C-tekstide järjekord: C11; C10; C2; C5; C4; C3; C12 (vt lisa 2, 3)

Uut järjekorda läbi mängides avastasin, et hoogne algus sobis väga hästi, aga mulle ei meeldinu, et kaks üliintiimset ülestunnistust, ehk monoloogi, satuvad järjestikku, sest selle koha pealt langeb lavastuse atraktiivsus täiesti nulli. Otsustasin, et C10 asukohta peab muutma ja võibolla peaks see just lõpu pool asuma? Panin oma esialgse arvamuse teadlikult kriitilise pilgu alla ja proovisin lihtsalt iseendale vastu argumenteerida, et võibolla ma olen algusest peale valesti mõelnud. Asetasingi C10 kuuendasse päeva, mis tähendas, et kõik eespool olevad ööd liikusid ühe öö võrra ettepoole. Sisulist poolt analüüsides, mingeid suuremaid vastuolusid ei märganud ja mõtlesin, et peabki katsetama, et ehk sünnib midagi huvitavat. Lisaks juhtus üks ebareeglipärane sündmus, kus ma panin ühe tagavara C-teksti A7-sse, täpsemalt oli tegemist C13-ga Khalil Gibran'i „Seitse mina“, kuna tekst rääkis otseselt sellest minast, kellega kohtume kolmandas ruumis, siis sai mulle väga oluliseks, et

see leiaks lavastuses rakendust. Tekst toetas lavastuse põhiloo sündmustikku ja isegi tegelaste arv soosis ideaalselt teksti rakendamist lavastuse teenistusse. Ühtlasi viidates kõige otsesemalt lavastuse algimpulsiks olnud tundele.

Tekkis viies C-tekstide järjekord: C11; C2; C5; C4; C3, C10; C12 (vt lisa 2, 3)

Katsetasin järjekorda, mängides läbi kogu terviku, tulemuseks oli katastroof. Millegipärast tundus, et sellel lavastusel pole ei „saba ega sarvi“, kõlas ainult üks ühtlane tekstimassiiv, millel puudus rütm ja dünaamika. Selgus, et C10 tekst ei saa asetseda kuuendas öös, sest tekkis sarnane probleem, kui ta asetses teises öös. Mõlemal juhul sattusid kaks monoloogi järjestikku, mida ei tohtinud mitte mingil juhul juhtuda, kuna lavastus tervikuna üritab aja venivuse piire katsetada, ja selle katsetuse õnnestumiseks peab dramaturgiline teravik olema ülimalt täpse asetusega, vastasel korral ebaõnnestub kogu lavastus. Otsustasin liikuda tagasi 23. aprillil tekitatud jada juurde (vt lisa 2, 3), sest tundus, et katsetatud jadadest jättis just see kõige elutervema mulje. Otsustasin loobuda hoogsast algusest, et anda lavastuslikku õhku pigem alguse poole kui hiljem. Peamiseks muutuse põhjuseks oli terviku rütm ja C10-ne täiesti vale asetuse.

Tekkis kuues C-tekstide järjekord: C10; C11; C2; C5; C4; C3; C12 (vt lisa 2, 3)

Olemasolevat jada tervikus katsetades leidsin, et algus on väga hea dünaamikaga. Mulle ei meeldinud 4, 5 ja 6 öö. Seal oli mitmeid põhjuseid, kõigepealt nende endi dünaamika ei klappinud kokku, kuna mõlemad on imelikul kombel sarnase rütmiga, lavastuslikult ja visuaalselt täiesti erinevad, aga kannavad sarnast energiat. Samuti tajusin, et tekst C3 ei saa olla kuuendas öös, sest lavastuslikult teadsin, et sinna tuleb lõpus kujutluspilt, mis toetub suuresti helile, ning kui vahetult enne seda on C3 olnud, kus on samuti väga tugev helikeel. Järelikult peab nende vahele õhku jätma, et tekiks ilus dünaamika ka heli mõttes. Kusjuures muutuse tulemusena täpsustus ka sisu, aga selle kontrollimiseks tahtsin näha tervikut, sest muutuste peamiseks põhjuseks oli endiselt terviku rütm.

Tekkis seitsmes C-tekstide järjekord: C10; C11; C2; C5; C3; C4; C12 (vt lisa 2, 3)

Pärast läbimängu sain aru, et tegemist on õige järjekorraga nii rütmiliselt kui ka sisuliselt. Kõikidest tekstitasanditest jookseb läbi õige dünaamika, mis on erinevad, aga sama ajal toetavad ja täiendavad teineteist.

Tekkis lõplik C-tekstide järjekord: C10; C11; C2; C5; C3; C4; C12 (vt lisa 2, 3)

Muutuste erinevad kombinatsioonid protsessi algusest kronoloogilises järjekorras:

1. C1; C2; C3; C4; C5; C6; C7
2. C2; C11; C3; C5; C4; C10; C12
3. C10; C11; C2; C3; C4; C5; C12
4. C11; C10; C2; C5; C4; C3; C12
5. C11; C2; C5; C4; C3; C10; C12
6. C10; C11; C2; C5; C4; C3; C12
7. C10; C11; C2; C5; C3; C4; C12

(vt lisa 2, 3)

5.5 Refrääni ehk B0- tekstide areng lavastusprotsessis

B0-osa oli tegelikult üks esimesi pilte, mis mulle lavastust ettevalmistades mõttesse tulid. Millegipärast oli mul algusest peale soov või visuaalne kujutluspilt, et need tegelased, peaksid tegema koos mingit ühtset rutiinset tegevust, mis neid inimestena ühendaks. Enne prooviperioodi algust ei olnud ma ära otsustanud, kas tegemist on mingi füüsilise väljendusega või peaks see olema tekstiline. Ma ei tahtnudki seda välja mõelda, sest teadsin, et ilmselt tuleb see ilma tekstita ja mingit sorti füüsiline väljendus, aga kuna ma polnud kumbagi varianti näinud ega teadnud ka täpselt, mis see füüsiline liikumine olla võiks, siis ei osanud ma öelda kindlalt, kas see peaks olema ainult liikumine või ainult verbaalne osa või liikumine ja verbaalne osa omavahel ühendatud. Loomulikult olid mul enne proovi mingid füüsilise liikumise variandid välja mõeldud ja laias plaanis ka liikumise iseloom, ning mis infot võiks sealt välja lugeda, aga nagu tihti juhtub paljude kujutluspiltidega, et peas on nad ühte moodi, aga praktikasse viies ei jää neist midagi järele. Töötasime B0-tekstide (vt lisa 1) füüsilise väljenduse otsimisega oodatust palju kauem, ma uskusin, et see tuleb kuidagi lihtsamalt või iseeneslikumalt, aga nii see ei läinud. Õnneks 13. aprilli (vt lisa 2, 3) lõpus sõnastas proovis veelkord tekstide idee, mida nad võiksid väljendada. Tehnilises mõttes tähistasid need, aovalgust ehk öö saabumist, kuid inimlikult võttes võiks ta markeerida keskmise inimese öö jooksul tehtud liikumisi, sest erinevatel põhjustel me liigutame ja kohendame oma asendit magades. Lisaks peaks ta säilitama mitmetähenduslikkuse, nagu ei saa normaalselt magada, midagi segab meid, magamine kui Loojakarjas olemine, reis teise dimensiooni jne. Seletuse tulemusena leidsime trupiga üsna kiiresti uue liikumise, mis mulle senistest kõige enam meeldis ja milles ma nägin laiemat tähendust, kui lihtsalt magamine. Ma küll ei kinnitanud koheselt leitud liikumist, sest

uskusin, et ehk on võimalik leida midagi veel paremat, aga järgneva prooviperioodi otsingud ei saavutanud positiivset tulemit. Seega otsustasin uuesti eelnevalt leitud variandi kasuks, küsimus jäi, et kui pikk see allutatud tegevus peaks olema. Katsetasime erinevaid pikkuseid ja erinevaid rütme ning muutuvaid rütme ja pikkuseid, aga ükski variant ei veennud mind. Lisaks katsetasin ka B0-i sees C12-ne lugemist ning sedagi kõikvõimalikes erivariantides: kaheksa näitlejat koos, kuus näitlejat koos, neli näitlejat koos, kaks näitlejat koos, üks näitleja eraldi, kord ainult naised koos, siis ainult mehed koos. Lõpptulemusena loobusin C12-e kasutamist B0-i sees, ja et B0-i pikkus peab olema alati sama kahe erandiga, kus oli tehniliselt vajalik, et tehakse väiksem korduste arv ja ajaliselt lühem rutiin, sest nii tekkis tervikule parem dünaamika. Ainuke suurem struktuuriline muutus toimus B0-tekstides prooviperioodi lõpus, vahetult enne esietendust, kus otsustasin, et Mälgu „Väike hobune“ ei tule sisse ja ma ei tekita sellest uut raami, mille tulemusena muutus seitsmes B0 täiesti ebavajalikuks nii tempomõttes kui ka lavastuse sisu ja sündmustega kooskõlas olemise mõttes. Otsustasin seitsmendast B0-st loobuda.

Tekkis algne B0 tekstide arv: B0; B0; B0; B0; B0; B0; B0; (7)

Tekkis lõplik B0 tekstide arv: B0; B0; B0; B0; B0; B0; (6) (vt lisa 2, 3)

5.6 Kujutluspiltide ehk D-tekstide areng lavastusprotsessis

Kujutluspildid olid tegelikult kõige esimesed asjad, mis mul selle mereteemalise lavastusega mõttesse tulid, ja kui ma tagantjärele mõtlen, siis oli mul enne sisulist lavastusideed olemas oma paarkümmend kujutluspilti, eesotsas paadiga, mis jõudiski lavale. See kõik juhtus tegelikult ligi aasta enne tegeliku prooviperioodi algust. Kui mul oli kujutluspilte juba piisav hulk, mille ma olin fikseerinud, siis sain aru, et mul on mõttetu neid pilte koguda, kui ma ei tea isegi, millest lavastus räägib, või mis on selle ideeline kontseptsioon. Nii tekkis umbes pool aastat enne või natuke rohkem lavastusele suhteliselt umbmäärane idee, mis minu jaoks oli väga konkreetne, aga kui ma seda sõnades pidin kellelegi seletama, sattusin tihti raskustesse ja ei teadnud lõpuks ise ka, kas mul on mingi kindel alusidee ja kui on, kuidas keegi aru ei saa, mis see on. Soovides asjasse selgust tuua, hakkasin mõtlema kujutluspiltidele ja emotsionaalsetele mälestustele, kus inimene võib tunda sarnast tunnet, millele ma viidata tahan, töökontekstis nimega „Kohtumised kolmandas ruumis“, ning miks

see tunne tekib, mida see tähendab, kas selle teadvustamine on vajalik jne. Sain enda jaoks selgeks, et antud tunde peaks saama lavastust teha. Kindlustunnet lisas ka fakt, et olin lugenud, et paljud kaasaegse teatri lavastajad on lavastust tehes lähtunud ainult, kas kujutluspildist või märksõnast või muudest taolistest viidetest. Ma katsetasin pea kõiki kujutluspilte, ja võin lavastajana väita, et tegelikult said rakendust ligi pooled kujutluspildid, ainult mitte eraldiseisvatena, vaid rakendasin nad kas A-tekstide, B0-tekstide või C-tekstide teenistusse. Eraldiseisvatena jõudis lavale minu 73-st välja sõelatud kujutluspildist ainult kolm, kusjuures lõpukujutluspilt oli samuti üks esimesi, mõttesse tuli, ja millega me proove alustasime kõige hiljem, sest olin täiesti kindel, et see töötab ja sellest saab nii öelda lavastuse *grande finale*. Mis sai ka tõeks, sest olgugi, et see oli varem valmis kui põhilugu, siis üllatuslikult läks see põhiloo kahe viimase tegelase saatusega hästi kokku, ning tekitas lavastuse ideest laiatähenduslikumaid tõlgendusvõimalusi, eesotsas inimeste igapäevasest vaimsest uppumisest. Esimene kujutluspilt Da, mille eesmärk oli otsida inimese kehalt viiteid merele, nimeks sai sellele kujutluspildile „Merineitsi uurimine“, mis hakkas lõpupoole tunduma pigem „Tüüpilise eestlase jaanipäeva seiklusena.“ Aga olenemata mitmetähenduslikkusest, meeldis nimetatud pilt mulle väga, ja loomulikult allus see täielikult lavastuse ideelisele kontseptsioonile. Asukohaks sai sellele spontaanne katsetus esimeses öös pärast teksti C2 (vt lisa 2, 3). Prooviperioodi viimase kolmandiku algul liikus pilt tänu C2–teksti ümberpaigutusele esimesest ööst kolmandasse (vt lisa 2, 3). Pärast läbimängu sain aru, et kujutluspilt Da on vale koha peal ja vale teksti juures, ning kogu loogika seoses A looga ei pea paika. Liigutasin Da teise öösse teksti C10 kõrvale, et katsetada mõtteväljatust ning tähenduse väänamist sellest, millega inimesed tegelevad, kui nad ei maga. Pärast läbimängu otsustasin järjekorda muuta, mille tulemusena liikus Da struktuuriliselt endisele kohale ja selle kõrvale liikus tekst C5, sest mulle tundus, et nad sobivad temaatiliselt ja emotsionaalselt kokku ning võivad selle tulemusena tekitada hea tervikpildi, ja lisasin uue kujutluspildi Db-inimeste uppumisest. (vt lisa 1) Tegelikult katsetasime Db kujutluspilti üsna varakult, mida nähes, sain koheselt aru, et see töötab, ja näeb visuaalselt väga atraktiivne välja, ning teadsin, et soovin seda kindlasti kasutada, aga ei osanud seda hetkeseisuga kuhugi paigutada, ja nii jäi see tallele. Prooviperioodi viimases kolmandikus avastasin, et kujutluspilt Db sobitub ideeliselt ja ka sisuliselt väga hästi C3-tekstiga ning koos moodustavad tugeva tervikpildi. Edasine D tekstide liikumine on dikteeritud puhtalt C- tekstide liikumisest, sest ideeline asetus oli leitud, küsimus oli, kus nad peaksid asetsema terviku mõttes. Välja arvatud viimane muutus, kus tõstsin mõlemad kujutlused ette poole kokku põimitud tekstidega, see andis võimaluse tundlikumat

dünaamikat ehitada. D-tasandi suhtes, ei muutunud kujutluspiltide järjekord kordagi, arvestades nende kronoloogilist tekkejärjekorda.

Tekkis D tasandi järjekord: Da; Db; Dc (vt lisa 2, 3)

5.8 Teksti tervikstruktuuri muutused lavastusprotsessis

Tervikstruktuur omas lavastusprotsessi käigus üheksat erikombinatsiooni, mille järjekord on esitatud protsessi algusest kronoloogilises järjekorras:

1. A1/B0/C1; A2/B0/C2; A3/B0/C3; A4/B0/C4; A5/B0/C5; A6/B0/C6; A7/B0/C7;
2. A1/B0/C1; A2/B0/C2; A3/B0/C3; A4/B0/C4; A8/B0/C5; A6/B0/C6; A7/B0/C7;
3. A1/B0/C2/Da; A2/B0/C1; A3/B0/C3; A4/B0/C4; A8/B0/C5; A6/B0/C6;
A7/B0/C7;
4. A1/B0/C2/Da; A2/B0/C11; A3/B0/C3; A4/B0/C5; A8/B0/C4; A6/B0/C10;
A7/B0/C12;
5. A1/B0/C10; A2/B0/C11; A3/B0/C2/Da; A4/B0/C3; A8/B0/C4; A6/B0/C5;
A7/B0/C12;
6. A1/B0/C11; A2/B0/C10/Da; A3/B0/C2; A4/B0/C5; A8/B0/C4; A6/B0/C3/Db;
A7/B0/C12;
7. A1/B0/C11; A2/B0/C2; A3/B0/C5/Da; A4/B0/C4; A8/B0/C3/Db; A6/B0/C10;
A7/C13/B0/C12;
8. A1/B0/C10; A2/B0/C11; A3/B0/C2; A4/B0/C5/Da; A8/B0/C4; A6/B0/C3/Db;
A7/C13/B0/C12;
9. A1/B0/C10; A2/B0/C11; A3/B0/C2; A4/B0/Da/C5; A8/B0/Db/C3; A6/B0/C4;
A7/C13/C12/Dc; (vt lisa 2, 3)

6. JÄRELDUSED

Lavastusprotsessile eelnenud ettevalmistuse kirjeldust lugedes, võiks juba päris kindlalt väita, et antud protsessis tuleb tegemist brikolaažiga. Viimase kasuks räägib juba fakt, et mul puudus algmaterjal ja olin mingil hetkel otsustanud, et kogun loetud materjalidest ainult mõtteid või lõike, mis haakuvad, minu ideelise kontseptsiooniga. Seda toetab ka asjaolu, et lisaks tekstidele, kasutasin ma kujutluspilte, mida rakendasin iseseisvatena ning sidudes neid ka erinevate tekstidega, luues neist mitmetähenduslikke sümboleid

Dramaturgi kaasamine oli ülimalt õige otsus, sest ta osutus väga heaks mõttekaaslaseks ning toetas materjalide otsimist, pakkus välja erinevaid võimalusi, mis panid ka minu mõtted uutes suundades liikuma ja avardas valikutevõimalust. Lisaks aitas ta välja töötada süsteemi, kuidas kõik minu ideed ja teksti valikud, mis oma olemuselt olid heterogeensed, lavale jõuaksid. Kusjuures koostöö oli alguseperioodil tihedam ja haripunkt langes esimese lugemise ja esimese proovinädala keskele, mis on ka väga loogiline, sest keskmises lavastusprotsessis tehakse viimased teksti korrektuurid dramaturgi poolt just prooviperioodi alguses, kus tavaliselt analüüsitakse teksti sisu ning tegelaste loogikat, sest teksti loojad kuulevad samuti esimest korda teksti läbi kolmanda isiku ja läbi kõrvalpilgu võivad vajalikud muutused kergesti esile kerkida. Tekstimuutuste intensiivistumist jälgides (vt lisa 2, 3) oleks võinud oodata pigem vastupidist tulemust, aga kui uskuda, et tegelesin lavastajana brikolaažiga, siis polekski dramaturgist nende otsuste tegemisel väga kasu olnud. Minu jaoks oli tegemist super koostöökogemusega. Lisaks sain ise teksti kirjutada, ja kui oli mõttekaaslast vaja, siis oli see parimal võimalik viisil olemas.

Prooviprotsessi oli väga põnev taolisel akadeemilisel tabeliviisil jälgida, sest fikseerisin kõik suuremad tekstis toimunud muutused ja kui keegi seda mulle praegu näitaks, siis ei usuks ma seda andmete mahtu, mis seal kirjas on. Huvitav oli jälgida neutraalsel tasandil iseenda tehtud valikuid. Sain aru, et A-teksti tasandil, milles ma arvasin, et tuleb kõige enam muutusi, osutus pärast kolmanda tekstiraamatu kirjutamist täiesti kindlaks ja püsis

praktiliselt lõpuni muutumatuna. Välja arvatud erand, kus üks C-tekst liikus viimasesse A-teksti.

C-teksti tasandil, mis oli enne prooviperioodi kõige kindlam, ja kus ma arvasin, et tuleb kõige vähem muutusi, toimus vastupidiselt kõige rohkem muutusi, mis on üllatav, aga analüüsides arusaadav. Esmaste muutuste põhiliseks põhjuseks osutus ebasobiv pikkus ning tekstide nõrk teatraalsuse ehk pigem kirjanduslikult tugevad, aga lavastuslike võimaluste poolest pigem ahtakesed. Algsest C-tekstidest jäi alles neli teksti (C2, C3, C4, C5) ning lisanud samuti neli C-teksti (C10, C11, C12, C13). C-tekstide liikuvuses esines järgmisi tähelepanekuid, pärast teise kindlama jada tekkimist oli kõige stabiilsem tekst C12, mis ei vahetanud kuni lõpuni asukohta. Teisena kõige stabiilsemaks tekstiks osutus C4, mis vahetas ainult kaks korda oma asukohta. Kolmandana olid kõige stabiilsemad tekstid C11 ja C2. Kõige rohkem probleeme ja dissonantse tekitas C10 liikumine, ja järgmisena olid kõige probleemsemad tekstid C3 ja C5.

B0-tekstide areng kattus üsna täpselt minu poolt pakutud spekulatsioonidel, et suuremaid muutusi seal ei sünni ja tõenäoliselt leian tekstile füüsilise väljenduse. Laias plaanis nii läkski, ühe väikse erandiga, et loobusin seitsmendas B0-tekstist, kuna see segas lavastuse lõpurütmi ja oli sisuliselt ebaloogiline.

D-teksti tasandil toimunud muudatused olid samuti pigem loogilised ja mitte nii äärmuslikud kui C-teksti tasandil. Siin toimusid muutused sujuvalt, ja kui need olid liidetud kindlate C-tekstidega, siis edasine liikumine oli minimaalne.

Tervikstruktuur muutus üheksa korda, mis on väga suur muutuste arv. Lavastusperioodi alustades uskusin, et mul oli kindel nägemus lavastusest, aga tekstiarendut jälgides võiks öelda, et mul polnud midagi valmis mõeldud. Nii see päris polnud, tegelikult oli mul lavastus enne prooviprotsessi just struktuuriliselt väga hästi läbi mõeldud ja paika pandud, millele viitab ka asjaolu, et tervikstruktuuri ülesehituses toimusid mõned üksikud muutused. Prooviprotsessile tagasi vaadates ja analüüsides enda käitumist lavastajana ning püüdes leida oma tegudele ja juhtunud sündmustele kindlaid põhjuseid, siis väidan, et ainukesed kindlad asjad esimesele lugemisele minnes, olid lavastuse idee ja lavastuse struktuuriline ülesehitus ehk vorm. Seda tõestab ka fakt, olin valinud C-tekste vajaminemast arvust kaks korda rohkem, olgugi, et ma olin suhteliselt veendunud oma esialgse C-jada elujõulisuses.

Lavastusperioodile tagasi vaadates ning toimunud sündmusi analüüsides ning nähes, paberil must-valgelt, kuidas ma lavastajana olen käitunud, siis võib üsna kindlalt väita, et antud

diplomilavastuse „100 M MORE“ kontekstis olen tegutsenud kui brikolöör-lavastaja. Seda väidet tõestavad faktid, et lavastuse algimpulsiks oli tunne ning erinevad kujutluspildi. Lisaks ei olnud mul traditsioonilist alusmaterjali nagu näidend, dramatiseeritud romaan või muu selline. Ma ei tegelenud ka ühe autori erinevate tekstidega, vaid kombineerisin erinevate autorite erinevaid tekste ja mõtteid ühtseks tervikuks. Kokku koosnes dramatiseering 13-ne autori tekstist, kelleks olid: Rudolfs Blaumanis, Franz Kafka, Herman Sergo, August Mälk, Juhan Peegel, Friedebert Tuglas, August Gailit, Jaan Kaplinski, Juhan Smuul, Lembit Uustulnd, Dino Buzzati, Michel Tournier ja Khalil Gibran. Lavastus oli stilistiliselt väga täpselt läbi komponeeritud, kus A-tekst omas lavastuslikult konkreetseid füüsilisi lülitusi, mis koosnesid peamiselt kolmest liikumiskvaliteedist, milleks olid aegluupi sisse- ja väljalülitustest., stoppkaadrisse sisse- ja väljalülitustest ning reaalaega sisse- ja väljalülitustest. Lisaks kasutasin videokujundusena *live*-kaamerat, mikrofone, tantsu ja laulmist. Usun, et toodud näited kalduvad üsna üheselt brikolöör-lavastaja kasuks. Seega võib antud lavastusprotsessi kontekstis öelda, et olen pigem brikolöör kui demiurg.

KOKKUVÕTE

Lavastuse „100 M MORE“ loomisel oli seis sarnane, et otsest alusmaterjali polnud leidnud, aga kindel mõte ja soov oli teha. Töö hõlmaski nimetatud diplomilavastuse teksti struktuurides toimunud muutusi, mille fikseerisin tabelites. Töö juhendajaga jõudsime seisukohale, kus tundus kõige huvitavam ja kasulikum uurida, kuidas mina lavastajana, teksti loon. Vaadates minu eelnevaid töid teatrilavastajana, võis antud olukorrast tingituna esitada küsimuse, kas töö kirjutajal, minul, on mingi kindel talle omane meetod, kuidas lavastustekste luua? Kas mul on mingi kindel mulle teadmata süsteem või on minu puhul tegemist brikolööriga ehk ma teen brikolaaži? Mil määral kasutan ma lavastajana brikolaaži? Nimetatud küsimustele olen antud uurimuse põhjal leidnud vastused. Töös kirjutasin, mis on brikolaaž ja kes on brikolöör, oma kogemusest lavastajana, kuidas jõudsin oma diplomilavastuse ideeni, kohtumisest dramaturgiga, dramatiseeringu iseloomust. Kirjeldasin prooviprotsessi süsteemsel jälgimisel täheldatud märkusi ning tekstimuutusi, prooviprotsessi empiirilist kogemust ja analüüsi, kuidas valmis A tekst ehk põhilugu ja C tekst ehk öö kujutus. Lähemalt kirjutasin esimesest C tekstide jadast, mis oli valmis juba prooviperioodi eel ja teise C-tekstide jada tekkimist, sest seda võib pidada üheks selgemini eristatavaks etapiks teksti muutumisel. (vt lisa 2, 3) Seletasin lahti, kuidas erinevad tekstitasandid ei omanud algselt omavahelist seost, ning olid ettevalmistatud ideeliselt iseseisvatena. Kirjeldasin lähemalt esimest suuremat muutus ja uue kindlama C- tekstirea teket ning analüüsisin põhjust, miks ma selle pea peale pöörasin. Kirjeldasin, miks tekkis prooviperioodi viimasel kolmandikul C-tekstide „karussell“. Kirjutasin lahti refrääni ehk B0- tekstide arengu ja muutuste põhjused ning kujutluspiltide ehk D- tasandi tekstide arengu lavastusprotsessi jooksul. Lisaks märkisin ära kõik teksti tervikstruktuuris toimunud muutuste kombinatsioonid lavastusprotsessis. Muuhulgas leidsin, et koostöö dramaturgiga osutus väga vajalikuks ja edukaks. Leidsin, et väga paljud minu prooviperioodi eelsed spekulatsioonid ei pidanud paika, eesotsas struktuuriliste muudatustega. A-teksti tasandil, kus ma uskusin, et tuleb kõige rohkem muudatusi ja C-teksti tasandil, mis oli enne prooviperioodi kõige kindlam ja kus pidi toimuma kõige vähem muutusi, osutusid mõlemad

pigem vastupidisteks näideteks. Lavastuse tervikstruktuur omandas üllatuseks tervelt üheksa erinevat kombinatsiooni, mis oli üllatavalt palju. Lavastusperioodile tagasi vaadates ning toimunud sündmusi analüüsides ning nähes, paberil must-valgelt, kuidas ma lavastajana olen käitunud, siis võib üsna kindlalt väita, et antud diplomilavastuse „100 M MORE“ kontekstis olen tegutsenud kui brikolöör-lavastaja.

KASUTATUD KIRJANDUS

Derrida, J. 1991. Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses. Akadeemia, nr 7, lk 1411-1437.

Lévi-Strauss, C. 2001. Metsik mõtlemine. Vagabund, lk 38–57.

Lotman, J. 1990. Kultuurisemiootika. Tallinn: Olion 1990.

Saro, A. 2013. Eesti lavastaja: demiurgist brikolööriks. Teater. Muusika. Kino., nr 5, lk 23–28.

Vahter, E. 2015-2017. Erialapäevik. Viljandi.

SUMMARY

In staging the play „100 M MORE”, the director of the play had no sources for the base material, but a fixed idea and will to do it. The aim of this research was to find out which were the structural changes in the text of the diploma play and the changes are brought out in the tables. The author of this research along with his tutor came to the conclusion that it would be the most interesting and beneficial to find out how the author as a director writes the texts. Looking at the previous works of the author as a director, it was reasonable to ask if he has his own unique way or even an unknown system to write the texts for the plays. It would be interesting to see if the author being a director has his own system of writing the texts or is he a bricoleur and how much does he use bricolage as a stage director? All these questions have found their answers in this research. In this research the author brought out and explained the words bricolage and bricoleur, wrote about his experience as a director, shared his journey to choose this exact idea for his diploma play and talked about meeting the dramatist and the characteristics of dramatization. The author described the notes that were taken during the rehearsal period when he systematically followed the process, the changes in the text itself, the empirical experience of the rehearsal process and the analysis of the texts A (the main story) and C (the image of night) being written. The author wrote in more detail about the first sequence of C-texts that were ready before the rehearsal period and the evolution of the second series of C-texts that is also one of the well distinguished differences in changing the text (Appendix 1, 2). The author explained how initially the different text levels did not relate to one another and were written as separate units. The author described thoroughly the very first change and the evolution of the new more definite C-text line and also analysed the reason why he turned everything in the C-texts upside-down. The author gave reasons to the fact that the C-texts were constantly changing at the end of the rehearsal period. The author wrote about the reasons why he changed the chorus (B0-texts) and the development of the images (D-level texts) during the staging process. In addition, the author marked all the combinations in the changes that occurred in the whole text during the staging process. The author also realised that the cooperation with the

dramatist was extremely necessary and very beneficial. The author also discovered that many of his speculations before the rehearsal period were wrong, especially the ones concerning structural changes. The A-text level was thought to be the one having the most changes and the C-text level was to have the least changes, but it all came out the opposite way. The whole structure of the play obtained nine different combinations which is surprisingly many. Looking back at the staging period, analysing the events that took place and seeing the actions as a director in writing, it can be stated that in staging the play „100 M MORE” the author has acted as a bricoleur-director.

LISAD

Lisa 1. A, B, C ja D-tekti märgistuse täpsustused, tegelaste nimekiri

A-tekstide põhisündmused – Rudolfs Blaumanise „Surma varjus“

A1 – ehk esimene päev. Jäätükk murdub lahti ja kaheksa tegelast jäävad selle peale lõksu. Tekib esimene konflikt Gulbise ja ülejäänud seltskonna vahel, kuna viimane arvab, et püütud kalad, mis oli ainuke toit, kuuluvad ainuisikuliselt talle. Päeva keskel hakkab jää hirmsal kombel pragisema ning see muudab Kaarleni ja Birkenabaumi tegelased omavahel lähedaseks, sest mõlemad leiavad üksteiselt toetust, ning räägivad oma hullumeelsest hirmust, mida tunnevad. Grüntal leiab, et kasulik oleks teha mingi hädamärk, mille tarvis oleks vaja punast riidetükki. Birkenbaum otsustab teha ohverduse ning annab oma särgi hädamärgi tarbeks. Lisaks otsustatakse, et öösel hakatakse vahti pidama kahekesi.

A2 – Teise päeva suurim sündmus on Gulbise ähvardamine, temalt kalade, kätte saamine ning ühine söömine. Stuure väidab, et küllap on tegemist tõesti surmasõiduga, mida nad sõidavad, millest neil tekib Gulbisega esimene konflikt. Gulbis otsustab logiraamatut pidama hakata.

A3 – Birkenbaum, teeb esimese suurema pihtimuse, et kuidas võis see olla, et just temaga midagi sellist juhtuda võis. Taaskordne kalades söömine, mis on eluliselt vajalik, aga uskumatult jälk. Stuurele ei meeldi, et kuidas kõik saavad ainult iseendi peale mõelda, et teised võiksid parem oma koduste peale mõelda, et neil on veel raskem kui neil seal jääpeal, mille peale Gulbis vihastab ja sööstab talle kallale.

A4 – Tegelased märkavad, mööduvat laeva, aga laev neid mitte. Kaarlen vaevleb janus, Birkenbaum tahab teda lohutada, aga ühtäkki tekib nende vahel konflikt, kus Kaarlen kaotab teadvuse, Birkenbaum ei saa aru, mis temaga juhtunud. Kaarlen sonib ainult andke juua, juua

tahan, mille peale Birkenbaum otsustab endale kätte lõigata ja talle oma verd joogiks anda. Tegelased on nii kurnatu, et ei saa enam aru, mis on tõeline ja mis mitte.

A5 – Ilm muutus, paremaks ja kaluritel tekkis uus lootus, et ehk kohtavad mõnd laeva. Päeva sündmus oli ootamine.

A6 – Kalurite teadvus on juba täiesti sassis, ning nad magavad kõik tihedalt üksteise vastu, ning Stuure ei saa aru, miks Jaanis talle öö jooksul nii lähendale on nihkunud. Kalurid arutavad, mille pärast neil kõige rohkem kahju oleks, kui nad sellelt jäätükilt enam kunagi ära saaks.

A7 – Kaarlen teeb viimase pihtimuse, oma saatusest siis aga kohtavad nad päästepaati, kuhu aga õnnetuseks mahub ainult kuus meest. Kalurid on hämmingus ning otsustavad viimases hädas loosi heita. Loosi tulemusena, peavad Grüntal ja Kaarlen jääpangale jääma. Teised kalurid sõidavad ära, Grüntal ja Kaarlen jäävad neist jääpangale maha.

B0 – teksti esialgsed kaheksa lauset:

1. Ja siis läks pimedaks.
2. Ma kõik vahtisime tihedasse pimedusse, mis rõhus nagu tina kõigi õlgadele.
3. Vastu ööd lakkas tuul ja läks selgeks. Taevas särasid lahkesti tähtedekarjad, kahvatuna virvendas linnutee. Kuid ükski neist meist ei tõstnud silmi taeva poole.
4. Õudses ükskõiksuses algas öö. Meie kolmas öö.
5. Öö kulges oma rada.
6. Meri kohas ja mühises.
7. Jää pragises ja raksus.
8. Tuul kandis soolast veelõhna üle jäätükkide. Ma pigistasin silmad kinni.

Esimene C- tekstide jada koosnes seitsmest tekstist, milleks olid:

C1. Juhan Peegli jutustus „Võlla küla neiud“, kes ennast vabatahtlikult saatuse kiuste merre uputasid.

C2. Franz Kafka lühijutt „Tüürimees“, mis rääkis otseselt tüürimeheks olemisest ning sellest, kuidas ise elus tüürimees olla ja kas ja kuidas me laseme mingitel inimestel oma elude tüürimehed olla.

C3. Franz Kafka lühijutt „Poseidon“, mis rääkis sellest, kuidas me jumalaid, ette kujutame, aga mida tähendab tegelikult olla jumal. Kõik tahavad olla jumalad, see on siis juba ülekantud tähenduses, aga kõik, kes ihaldavad endale jumalikku elu, ei kujuta endale ette, mis pingutusi jumalaks olemine nõuab.

C4. Franz Kafka lühijutt „Paadimees“, mis rääkis, elu absurdsusest. Olenemata asjaolust, kui väga me ka ei tahaks oma elusid ise juhtida, mõjutab meie tegemisi tohutult suur annus juhuslikust ja absurdseid kokkusattumisi, mis tihti kategoriseeruvad imede valdkonda.

C5. Michel Tournier'i katkend/monoloog „Reede ehk Lootusesaar Vaikses ookeanis“, kus siis üks tegelane armub oma saarekesse nii ära, et astub temaga suguühtesse. Mis siis laiemalt andis viiteid kogu inimkonnale, sest ainult meile on omane võime armuda ära oma lemmik kampsunisse või isiklikku kohvitassi. Nii viitabki tekst harjumustega abieluranda sõudmisest ja nende tingimusteta armastamisest, olgugi, et inimestel on võimalus midagi muuta ning eluga edasi minna, aga tihti ei meeldi inimestele muutused, sest iga uus pole kunagi „vana hea vana“, millega harjumine võtab aastaid.

C6. Dino Buzzati novell „Merekoll“, mis rääkis siis teatud inimesi jälitavast Merekollist, mida nägi ainult jälitav ja mis tähendas omakorda, et jälitav, peab merest eemale hoidma kui elu vähegi armas on. Loo lõpus kui peategelane, keda koll jälitas, otsustas siiski enne surma kolliga kohtuda ja tuli välja, et koll tahtis talle kinkida imeilusat pärli. Ideeliselt laiemas plaanis viitab tekst hirmudele vastu astumisele, millest võivad sündida mingid kolmandad imelised asjad jne.

C7. August Mälg'i lühiproosa „Väike hobune“, mis rääkis jalgadeta mehest, kes oli palju lugenud ja kes käis mere ääres istumas ning kujutas endale peas ette erinevaid mereseiklusi, mida ta oli lugenud raamatutest. Samal ajal armub ta ühte küla tüdrukusse, kes käis teda korra mere äärest ära toomas ja keda ta hakkas hellitavalt hüüdma oma väikeseks hobuseks. Hiljem jääb tüdruk tiisikusse ja sureb ära, vahetult enne surma jõuab tüdruk ka mehele oma armastust avaldada ning lubab, et kui terveks saab siis jäävad igaveseks kokku. Aga siis tuli talv.

Tagavara C-tekstide jada koosnes seitsmest tekstist, milleks olid:

C8. Jaan Kaplinski pealkirjata luuletus „Seesama meri...“, mis räägib inimestest kui meredest, kes omavahel kokku loksuvad.

C9. Jaan Kaplinski pealkirjata luuletus „Või pole midagi...“, mis räägib üsna otseselt piirist, mis on lahutab, meid niinimetatud „kolmanda ruumis“ tundmust, kus toimub arusaamine iseendast kui universumist ja tunnetuslik arusaam, et ollakse osa millestki suuremast.

C10. Franz Kafka lühijutt „Öösel“, mis räägib maa peale sattunud inimestest, kes kujutvad endale ette, et elavad kindlates kodudes, kindlates majades, ja et seal on nad kaitstud kogu maailma külma eest, mis võib neile kahju teha.

C11. Franz Kafka lühijutt „Sireenide vaikimine“, mis räägib Odysseuse seiklustest maailmamerel ja võitlustest Sireenidega. Ning sellest, et elus on mõnikord kasu ka puudulikest teadmistest ja lapsikuist vahendeist. Liigne mõtlemine võib saada saatuslikuks.

C12. Franz Kafka lühijutt „Mõistujuttudest“ mis räägib, sellest kuidas inimesed võiksid elada ja tarkade meeste sõnu mõista ning seeläbi argivaevast vabaks saada. Inimesed aga ei taha mõista, ja kui mõistavad, siis ikka valesti, sest tegu on ju mõistujuttudega. Antud tekst sidus väga ilusasti C-tekstide ideelise kontseptsiooni kokku ja võttis ära ka hirmu, et mingi tekst võiks mõjuda moraalilugemisena.

C13. Khalil Gibrani tekst „Seitse mina“ Mis räägib seitsmest erinevast minast, kes kõigi meie sees samaaegselt olemas on, ning kuidas nad ellu suhtuvad ja seda lahti mõtestavad.

C14, August Mälk'i eessõna lühiproosa kogumikule „Tere, meri!“, mis räägib autori enda suhetest merega, kus ta väidab, et tegelikult ta merd ei armasta, sest meri on alati ettearvamatu.

D-tekstide jada koosnes kolmest kujutluspildist, milleks olid:

Da-kujutluspilt, mille eesmärk oli otsida inimese kehalt viiteid merele, nimeks sai sellele kujutluspildile „Merineitsi uurimine“, mis hakkas lõpupoole tunduma pigem „Tüüpilise eestlase jaanipäeva seiklusena.“, selles kujutluspildis võtsime *live* kaameraga lähikaadreid inimese kehalt

Db-kujutluspilt, mille eesmärk oli kujutada, inimeste uppumist ning murdumist igapäeva elus. Kõigil näitlejatel suu vett täis, mis hakkas sealt tasapisi koos õhuga välja voolama

Dc- kujutluspilt, mille eesmärk oli kujutada veealust maailma ja paralleelselt inimeste sisemuses leiduvaid tegelasi ning abstraktsemalt uppumist elus, kus pingesse minemise asemel võiksime pigem lõdvestuda, sest nii ei vaju me põhja vaid jääme hõljuma.

100 M MORE tegelased:

KAARLEN – mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja/lavastaja eriala tudeng Mari Anton,

JAANIS - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Loviise Kapper,

BIRKENBAUM - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Hans Kristian Õis,

GULBIS - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Stefan Hein,

CUBUK - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Karolin Jürise,

LUDIS - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Silva Pijon,

GRÜNTAL - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Mathias-Einari Leedo,

STUURE - mängis Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti 12.lennu 4.kursuse näitleja eriala tudeng Kristjan Poom.

Lisa 2. Muutused struktuuris

1. Muutuste struktuur

17,03	19,03	21,03	27,03	29,03	2,04	4,04	6,04	9,04	13,04	15,04	18,04	23,04	25,04	27,04	1,05	4,05	7,05	9,05
A1																		A1
B0																		B0
C1						C2	C2					C10	C11	C11		C10	C10	C10
Da						Da												
A2																		A2
B0																		B0
C2						C1	C11					C11	C10+Da	C2		C11	C11	C11
A3																		A3
B0																		B0
C3							C3					C2+Da	C2	C5+Da		C2	C2	C2
A4																		A4
B0																		B0
C4							C5					C3	C5	C4		C5+Da	Da+C5	Da+C5
A5				A8														A8
B0																		B0
C5							C4					C4	C4	C3+Db		C4	Db+C3	Db+C3
A6																		A6
B0																		B0
C6							C10					C5	C3	C10		C3+Db	C4	C4
Db													Db			Db		
A7														A7/C13				A7/C13
B0																	B0	
C7							C12					C12	C12	C12		C12	C12	C12
Dc																	Dc	Dc

Lisa 3. Muutuste põhjused

	19,03	21,03	27,03
1. Mis ja miks muutus põhiloos (A)?		A1-A3 umbes 40 protsenti tekstist kärpesse, kuna tundus ebavajalik ja üleliigne arvestades lavastuse põhiideed.	A4-A7 umbes 50 protsenti tekstist läks kärpesse, sest tundus lavastuse tervikideest lähtuvalt ebavajalik.
2. Mis ja miks muutus refräänis (B)?			
3. Mis ja miks muutus vahelugudes (C)?			
4. Mis ja miks muutus kujutluspiltides (D)?			
5. Mis ja miks muutus improvisatsiooni üleskirjutuses (E)?			
Tähelepanekud	Tegelesime B tekstide füüsilise väljendusega. Lugesime A ja C tekste. Katsetasime paari kujutluspilti. Käskisin Svennil uue tekstiraamatu lisaks kirjutada ning dramatiseerida Mälku "Väikse hobuse"(C)	Tegelesime kujutluspiltide füüsilise väljendusega ja analüüsisime A teksti.	Tegelesime kujutluspiltide füüsilise väljendusega. Analüüsisime A teksti. Analüüsisime C tekste ja tegelesime nende väljatöötamisega.
	LOOBUMINE		
	ASENDAMINE		
	LISAMINE		

Lisa 3.

29,03	2,04	4,04	6,04
Kirjutasin kahest tekstiraamatust kolmanda tekstiraamatu, mille tulemusena tundus A5 ebavajalik ning pidurdaks üldist lavastuse tempot.			
		Tõstsin ümber C1 ja C2, Sest C2 tundus õigem nii sobis paremini ka vahimeeste järjekorraga.	Tõstsin C tekste ümber ja asendasin, vastavalt sellele, kuidas oleks mõistlikum lugu jutustada ja millised tekstid on rohkem lavastuse idee teenistused ja millised mitte.
		Lisasin esimese kujutluspildi, mis hetkeseisuga tundub olevat õige koha peal	
Tekkis kolmas tekstraamat A". Tegelesime kujutluspiltide füüsilise väljendusega, B tekstide füüsilise väljenduse edasi arendusega, analüüsisime C tekste.	Tegelesime A" teksti analüüsiga ja eraldi töötasime A1 ja A2. Lisaks katsetasime B tekstide füüsilist väljendust	Tegelesime A1 ja A2, lisaks C1 ja C2 tekstidega ning viisime esimese kujutluspildi praktikasse ning sobitasime struktuuri.	Tegelesime C tekstide analüüsiga ja A3-A7 stseeni jooniste väljatöötamisega, millega jõudsime PM ühele poole v.a. A6 ja A7, mis vajab nii heli täpsustusi kui ka lavakujunduse täpsustusi.

Lisa 3.

9,04	13,04	15,04	18,04	23,04
	Leidsin esimese füüsilise väljenduse, mis mulle meeldis ja mis edastas visuaalselt täpset infot, kuid samas jäi avatuks erinevatele tõlgendustele.			
C5 lisanus tekstile ka Füüsiline väljendus				Tõstsin C tekstide jada ümber, et nad moodustaksid terviklikuma jada, arvestades tegelaste arengut ja A tekstide sündmuste rida
Tegelesin A tekstide fikseerimisega ja proovisin neid päevi ka jadas esitada, et aru saada kui pikad need ajaliselt on. Jätkasime C tekstide analüüsiga, et kõik saaksid ühiselt aru kuidas neid võiks mõista lavastuse idee kontekstis.	Tegelesime A tekstide tähelepanupunktide treenimisega ja mängisime jadas kõiki A tekste. Õhtuse proovi lõpu osas tegelesime B teksti füüsilise väljenduse otsimisega, mis osutus edukaks.	Individuaalsed proovid, tegelesin kõikide näitlejatega eraldi A-tekstide jutustajate osadega ja individuaalsete C tekstidega.	Tegelesin A1 tekstiga kollektiivselt, Ja jätkasin individuaalsete proovidega A-teksti jutustajate osadega ja C tekstidega.	Tegelesime A1 ja A2-ga. Töötasime välja C tekstide üldstruktuuri. Küsimuse all on veel viimase päeva C tekst, et kas see viia B teksti üle, lisaks veel plaan liita viimasesse A teksti C tekst "Seitse mina".

Lisa 3.

25,04	27,04	1,05
	A7 tekstile lisasin C13 teksti, sest avastasin, et see sobib ideaalselt viimasesse päeva ja loob lavastuse ideed silmas pidades tugevama ideelise kaare.	
Ühes jadas läbi mängides ja muusikalist struktuuri silmas pidades, leidsin, et lavastuse rütm ei jookse vajalikus suunas ning otsustasin järjekorda muuta.	Uut jada nähes, sain aru, et rütm pole õige ja põhilooga võrreldes ja neid kõrvutades, tekib liiga palju arusaamatut informatsiooni ning otsustasin, järjekorda muuta, olgugi, et mingite rekvisiitide logistika tekitab vastuolusid.	
Lisandus teine kindel kujutluspilt, sest leidsin sellele lõpuks sobiva koha ja loo millega see ära ühendada.	Tõtsin kujutluspiltide asukohti ümber, et lavastuse rütm oleks dünaamilisem.	
Mängisime kogu asja jadana läbi ja tegelesime C-tekstide parandamisega. Panin C tekstidest kokku uue jada, sest muusikalise struktuuriga koos ei õigustanud antud järjekord end piisavalt, lisaks kattusid jada esimeses kolmandikus mitu pikka monoloogi, mis tervikut silmas pidades vajas muutust. Lisaks katsetasin B-tekstide erinevaid pikkusi, et nende kestvus võiks olla erinev ja katsetasin B tekstide sees ka C12 ette kandmist, aga ei kinnitanud seda.	Tegelesime A tekstide täpsustustega, lisasin Põhiloosse ühe C teksti ja mängisime C tekste järjest läbi. Otsustasin järjekorda muuta, et lavastuse dünaamika oleks paremini tajutav.	Hommikul proov - õhtul läbimäng. Ei ole lavastuse rütmiga üldse rahul, kõik venib, mingit kulminatsiooni nagu pole, olen natuke segaduses.

Lihtlitsents (Tartu Ülikoolis lõputöö juurde lisatav lihtlitsents)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Elar Vahter

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose,

LAVASTUSE „100 M MORE“ TEKSTILOOME UURIMINE,

mille juhendaja on Ott Karulin,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Elar Vahter

20.05.2019

Mina Elar Vahter kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

20.05.2019 allkiri

